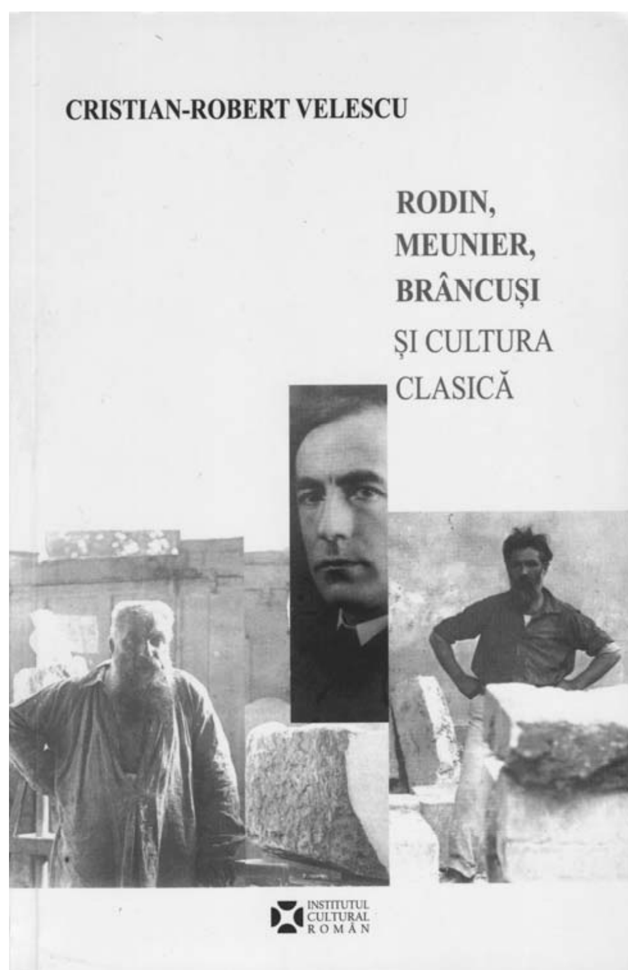
CRISTIAN-ROBERT VELESCU**,** *Rodin, Meunier, Brâncuși şi cultura clasică*, Institutul Cultural Român, Bucureşti, 2016, 343 pagini, cu ilustrații



Recentul volum *Rodin, Meunier, Brâncuși și cultura clasică* de Cristian-Robert Velescu continuă impresionantele studii de artă românească modernă, centrate pe figuri artistice importante ale avangardei româneşti în relație cu contextul artistic internațional. După valoroasele cercetări care au scos la lumină aspecte inedite din creația lui Constantin Brâncuși, Victor Brauner, Marcel Duchamp, într-o serie de cărți marcate de o viziune nouă, Cristian-Robert Velescu stăruie, în prezentul volum, asupra relației mai puțin cunoscute dintre Constantin Brâncuși și Auguste Rodin, găsind un element de legătură între cei doi artiști, întruchipat de unul dintre secretarii lui Rodin, Mario Meunier, a cărui figură de cărturar îi captează interesul. Din întreaga cercetare se deduce cum acesta devenise un fel de transmițător direct sau indirect al diferitelor concepte și idei, ce stăruiau în epocă și care captaseră la un moment dat interesul lui Rodin. Frecventând apoi și atelierul lui Brâncuși, Meunier a contribuit la difuzarea acestor idei, devenind astfel un fel de releu între cei doi mari artiști, chiar și atunci când nu se mai aflau în legătură.

Teza cărții lui Cristian-Robert Velescu avansează ideea unei influențe exercitată într-o anumită măsură asupra operei de tinerețe a lui Brâncuși de către Rodin prin concepția sa estetică. Această concepție ar fi fost tributară lui Platon, potrivit exegeților lui Rodin, și ideii că artistul este, în momentul creației, „un instrument aflat la dispoziția unei voințe de natură transcendentală”. Admirator al lui Michelangelo, Auguste Rodin era conștient de importanța cioplirii directe (chiar dacă nu a practicat-o); astfel, l-ar fi influențat și sub acest aspect pe tânărul Brâncuși.

Rodin, Meunier, Brâncuși și cultura clasică a lui Cristian-Robert Velescu nu a fost concepută ca o monografie, ci este dedicată studiului complex al relației dintre Rodin, secretarul său, Mario Meunier și Brâncuși, devoalând ideile și conceptele estetice care i-au animat pe acești artiști. Punând în circulație un bogat material de arhivă, studiat în principal la Musée Rodin din Paris sau readucând la lumină texte uitate din publicații de epocă, cartea lui Cristian Velescu nu rămâne totuși un studiu arid, academic, ci este scrisă cu vervă literară și cu un real talent în conturarea unor personaje, care, și atunci când sunt episodice, sporesc

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 8 (52), p. 233–246, Bucureşti, 2018

interesul pentru conținut și îl fac cu adevărat pasionant. În acest sens, aș aminti capitolul dedicat figurii unei mondene extravagante din acea epocă, Valentine de Saint-Point, poetă-dansatoare, muză și model al lui Rodin, la un moment dat.

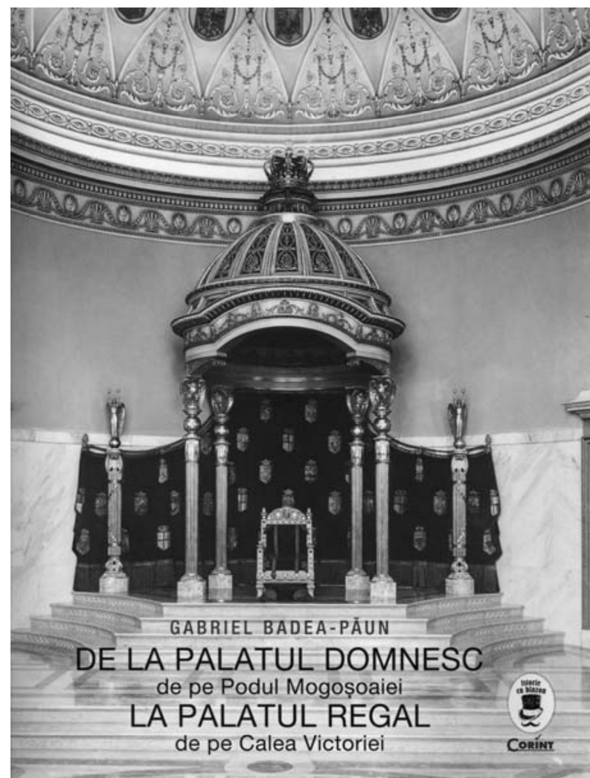
Dacă prima parte a cărții este dedicată lui Rodin, prezentat în intimitatea vieții sale de familie și a celei sociale, văzut din perspectiva secretarului său Meunier, cea de-a doua parte îi este rezervată lui Brâncuși, iar modul de abordare se schimbă. Scriind despre Rodin, textul este înțesat de trimiteri și citate, pe când ultimele capitole dezvoltă o demonstrație, avansată de autor și în alte publicații ale sale, prin care Brâncuși apare ca un inițiat în filosofia platoniciană. În urma cercetării arhivei Rodin, Cristian Velescu își dă seama de rolul de o importanță fundamentală jucat de Mario Meunier în familiarizarea lui Brâncuși cu această filosofie. Remarcabile sunt analizele unor serii de lucrări, create de sculptorul român în această perioadă de după părăsirea atelierului lui Rodin (1907–1910) și care susțin ipoteza că Brâncuși se familiarizase cu filosofia lui Platon. Aş remarca în acest sens capitolul în care autorul demonstrează influența acestor idei platoniene asupra seriei așa-ziselor „capete culcate", numite de Brâncuși *Muză adormită.*

Analiza hermeneutică a lucrărilor celor doi artiști este însoțită de explicații ce dovedesc o impresionantă erudiție a autorului acestei cărți, etalată prin conexiunile pe care le face, dar și prin intermediul unui impunător aparat critic. Corpul de note, invadând paginile cărții, dublează conținutul textului, sporindu-i densitatea. Acestui text, bine susținut cu exemple şi argumentat cu citate, cercetătorul îi adaugă o serie de documente prețioase, dar şi o bibliografie extinsă circumscriind subiectul atât de complex al exegezei.

Cartea lui Cristian-Robert Velescu *Rodin, Meunier, Brâncuși și cultura clasică* va deveni cu certitudine un reper pentru istoria artei româneşti în context internațional, aducând tușe fine în cercetarea mediului artistic parizian.

Ileana Pintilie

GABRIEL BADEA-PĂUN, *De la Palatul Domnesc de pe Podul Mogoșoaiei la Palatal Regal de pe Calea Victoriei. Arhitectură și decoruri (1866–1947),* Ed. Corint Books, București, 2017, 144 p. + il.



Autorul recentului volum este un binecunoscut și prolific istoric de artă care și-a orientat cercetările spre biografia și activitatea unor membri ai familiei regale a României, spre stilurile și mişcările artistice din secolului al XIX-lea. A debutat cu o monografie foarte valoroasă, *Carmen Sylva, uimitoarea Regină Elisabeta a României* (Ed. Humanitas, 2003) ce a cunoscut mai multe reeditări (2007, 2008, 2010 și 2012), și două versiuni în franceză și germană, *Carmen Sylva, reine de Roumanie* (Via Romana, Versailles, 2011) și, respectiv, *Carmen Sylva: Königin Elisabeth von Rumänien – eine rheinische Prinzessin auf Rumänien Thron* (Ibidem Verlag, Stuttgart, 2011). Laureat, în 2008, al premiului Cercului Montherlant al Academiei de Belle Arte pentru cartea *Portraits de société* (Citadelles & Mazenod, Paris, 2007) – ce a avut și o versiune în limba engleză apărută, în acelaşi timp, la Thames & Hudson din Londra şi la Vendome Press din New York (vezi recenzia noastră în „Revista Istorică" nr. 5–6/2008, p. 595–600). Un an mai târziu Păun a dat la lumină, la aceeași editură franceză, o altă lucrare de referință, la fel de elegantă și de bine

ilustrată, *Le style Second Empire. Architecture, décor et art de vivre* (Citadelles & Mazenod, Paris, 2009) (vezi recenzia noastră în „Revista Istorică" nr. 1–2/2010, p. 185–189) Fenomenului artistic românesc i-a dedicat două lucrări, *Mecena și comanditari. Artă și mesaj politic* (Ed. Noi Media Print, București, 2009) şi *Pictori români în Franța (1834–1939)* (Ed. Noi Media Print, Bucureşti, 2012) iar într-un recent volum colectiv al Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu", *Artiștii români în străinătate (1830–1940)* (Ed. I.C.R., Bucureşti, 2017) a semnat un substanțial capitol despre plasticienii din ținuturile noastre, formați și lansați în mediul parizian.

Gabriel Badea-Păun posedă curajul şi inspirația de a aborda subiecte ce nu au mai fost tratate demult sau chiar deloc. Este şi cazul lucrării de față ce se prezintă ca o riguroasă reconstituire a istoriei reședinței domnești și regale a Valahiei, Principatelor Unite și a României Mari, bazată pe un bogat material de arhivă și o vastă iconografie, în mare parte inedită. Sunt evocați mai bine de o sută de ani de zbuciumată istorie bicentenară a palatului care, de la casa neoclasică de pe Podul Mogoșoaiei a lui Dinicu Golescu – luminatul boier călător și memorialist de la debutul secolului al XIX-lea – a devenit, în 1837, Curte Domnească în timpul cât pe tronul Țării Românești se afla principele regulamentar Alexandru Dimitrie Ghica; ceilalți doi domnitori care i-au urmat, frații Gheorghe Bibescu și Barbu Știrbei, l-au folosit doar pentru ceremonii și baluri, dar nu l-au locuit efectiv deoarece aveau propriile reședințe, cel dintâi în preajma Mitropoliei, cel de-al doilea pe Podul Mogoşoaiei (acesta încă existent, impozanta clădire cu cariatide pe fațadă, fost sediu al Muzeului de Artă Populară și apoi al hibridului și de scurtă durată Muzeu al Ceramicii şi Sticlei din intervalul 1978–1989, actualmente imobil retrocedat și lăsat, din păcate, să se degradeze). Fiind moldovean și lipsit de proprietăți în București, domnitorul Unirii, Alexandru Ioan I, avea să facă unele renovări și amenajări pentru a transforma edificiul fără gust și rafinament într-un adevărat palat principar. Prea bine nu a reușit și adausurile decorative denotau provizoratul, după cum comenta gazetarul Ulysse de Marsillac într-un articol din periodicul său de limbă franceză „La Voix de la Roumanie" (nr. 32 din 28 iunie 1865), care lipseşte, în chip inexplicabil, din ampla bibliografie a acestei cărți ce părea a-și dori exhaustivitate: „Frontonul palatului domnesc a fost decorat cu un basorelief reprezentând stema României surmontată de o coroană închisă, semn al suveranității, și susținută de doi îngeri pe jumătate culcați care nu împiedică cu nimic de a-i lua drept simbol al indolenței orientale – nu vreau să spun românești. Basorelieful de care vorbim acoperă foarte avantajos o mare gaură neagră care se afla chiar în mijlocul timpanului fațadei. Ansamblul este foarte agreabil și denotă talent de artist în autorul său. Deşi materialul este foarte fragil, trebuie să sperăm că ghipsul va fi protejat de cornișă împotriva distrugerii la care este expus. Acolo nu este totuși ceea ce ar trebui, ar trebui mai mult, ceea ce și visăm pentru locuința suveranului ce domneşte peste 5 milioane de oameni. Fiindcă, dacă printr-un eufemism, dăm numele de palat la marea maghernită în care locuiește principele României, credem că nici un alt mare senior în Europa nu este cazat într-un fel atât de meschin și vom construi un edificiu ce va fi cu totul demn de a servi de sanctuar al majestății naționale încarnată într-un om."

Visele lui Ulysse de Marsillac de a avea un edificiu impunător ca locuință reprezentativă pentru capul țării nu aveau să se împlinească decât foarte târziu. Când noul domnitor, Carol I de Hohenzollern-Sigmaringen, a intrat, la începutul lunii mai 1866, în Capitală și a trecut pe lângă această clădire, i s-a spus că este palatul, el a rostit epocala întrebare, încărcată de consternare: „Où est le palais?" Uimirea tânărului principe de 27 de ani, venit din mediul german, era absolut legitimă: în țara de baștină se aflau, la tot pasul castele și palate, pavilioane de vânătoare și reședințe de vară, de agrement, elegante, fastuoase. În noua sa patrie găsea doar o casă mai răsărită, însă fără un stil anume și prost întreținută. Cu spirit întreprinzător dar și econom, prințul a transformat-o, încet-încet, într-un adevărat palat, demn de stirpea sa nobilă și de dinastia pe care o fondase. A știut să încurajeze atât producția autohtonă cât și artiștii străini pripășiți aici ori invitați chiar de el: doctorului Carol Davila și maiorului în rezervă Dimitrie Pappasoglu le ceruse să-i procure țesături tradiționale cu care să capitoneze scaunele și banchetele palatului, iar pe tâmplarii și ebeniștii de lux i-a angajat să-i lucreze mobilier elegant. Martin Stöhr s-a remarcat printre cei mai talentați și robaci ebeniști care a furnizat majoritatea pieselor de mobilier sculptat de mare valoare artistică. Acest

maestru a fost atât de apreciat de patronii săi cu sânge albastru încât, pentru locul său de veșnică odihnă din Cimitirul Bellu Evanghelic, regina Elisabeta a compus un epitaf în versuri.

Pe nucleul existent, regele Carol I a clădit un adevărat palat, amplu și fastuos avându-l drept arhitect pe francezul Paul Gottereau. Scara de onoare, din marmură de Carrara, a fost executată de atelierul sculptorului Karl Storck.

Reședința reprezentativă pentru tânăra monarhie românească trebuia să fie bogat ornamentată. În prima variantă a palatului, în holul de intrare erau panotate imagini din Constantinopol și din România, datorate penelului unor pictori documentariști precum Amedeo Preziosi și Carol Popp de Szathmari. Marile compoziții ale austriacului Johann Nepomuk Schönberg cu scene din timpul campaniei 1877–1878 erau o mândrie a palatului – dar reușeau să o terorizeze pe tânăra principesă Maria în primii săi ani după sosirea din Anglia, când trebuia să-și petreacă timpul în compania unor doamne de onoare vârstnice și plicticoase. În salonul ce precede sala tronului era amplasată o sculptură de Karl Storck ce o reprezenta pe Carmen Sylva în chip de „mamă a răniților" dând ajutor unui infanterist căzut în luptă. La etaj fuseseră amenajate apartamente pentru oaspeți regali – acolo fusese găzduit împăratul Franz Joseph în 1896. Biblioteca, aflată în imediata apropiere a biroului regelui, conținea 60 000 de volume, de a căror clasare și inventariere se ocupa un angajat special, bibliotecarul elvețian Léo Bachelin. Regina Elisabeta avea o bibliotecă personală, cu 20 000 de volume (în special literatură, filosofie, artă, științe și călătorii), ce se afla în stânga dormitorului comun, pentru că suveranii au dormit tot timpul împreună. Exista un salon de muzică unde regina Elisabeta, pasionată melomană și ea însăși excelentă interpretă la pian și orgă, dădea serate muzicale. Din rândurile lui Păun, care-i citează pe George Bengescu și pe George Enescu, aflăm preferințele muzicale ale reginei care erau împărțite între preclasici, romantici și câțiva moderni – Bach, Händel, Brahms, Schumann, Berlioz, Ceaikovski, Saint-Saëns, Debussy, Fauré – dar, contrar așteptărilor pentru o principesă de sânge renan, hrănită cu legende germanice și creatoare de legende românești, nu-l suporta pe Wagner, pe care-l considera prea „senzual și tulburător".

Badea-Păun a depistat o suită de imagini revelatoare pentru evoluția palatului regal din vremea domnitorului/regelui Carol I și apoi a fazelor Carol al II-lea și Mihai I. În vremea domniei regelui Ferdinand, această greoaie reședință, mobilată și ornamentată după gustul întâiului suveran al României, unde stilul Alt Deutsch era dominant, nu a fost folosită decât pentru evenimente oficiale, familia regală preferând reședința de la Cotroceni pe care o amenajase după propriul gust – mai ales după acela al Mariei – încă din timpul când erau doar prinți moștenitori.

Corpul central al vechiului palat a fost mistuit de un incendiul izbucnit în noaptea de 7 decembrie 1926 de la un scurt circuit sau de la un coș al bucătăriei. Lucrările de refacere au fost începute de Karel Liman, arhitectul Casei Regale, și continuate după decesul ascestuia în 1929, de un comitet format din arhitecții Nicolae Nenciulescu, Nicolae Ghika-Budești și Petre Antonescu. La revenirea în țară și restaurarea ca rege a lui Carol al II-lea, lucrările sunt încredințate lui Arthur H. Lorenz, un apropiat al suveranului. Între 1928 și 1932 au fost realizate corpul central și corpul de gardă. Edificiul, ce luase un aspect mult mai sobru decât anteriorul, după gustul pentru neoclasicism al tuturor dictatorilor vremii, de la Mussolini și Hitler la Stalin, a fost inaugurat pe 1 ianuarie 1935, rămânind identic până astăzi.

Noi distrugeri a cunoscut clădirea în anul 1944, mai întâi în urma bombardamentelor anglo-americane din 4 aprilie, apoi după întoarcerea armelor împotriva foștilor aliați, în august, când aviația germană a bombardat-o crezând că tânărul rege Mihai se afla în interior. După ce puterea populară a luat conducerea în decembrie 1947, după abdicarea forțată a regelui Mihai I, corpul central a fost dat în folosința Consiliului de Miniștri, iar aripa Kretzulescu Ministerului artelor. Acolo a funcționat, o vreme, Institutul de Istoria Artei, ce fusese înființat începând din ianuarie 1949. Aripa Știrbei Vodă a devenit sediul Muzeului de Artă al R. P. R. Mișcările din decembrie 1989 au provocat noi distrugeri iar după restaurări, întreaga clădire a devenit sediul Muzeului Național de Artă al Românei.

Cu toată valoarea acestui uvraj, nu putem lăsa să treacă neobservate mai multe inadvertențe. Astfel, la p. 8, legenda imaginii de sus suna astfel.„J. R. Huber, Palatul M. S. Domnitorului, 1866, *litografie*

imprimată de Druck von J. G. Fritzsche la Leipzig” (*subl. ns., A.S.I.*). Ar fi fost mai corect să se precizeze, simplu, că litografia a fost imprimată de J. G. Fritzsche fără a fi preluat intregul text de pe marginea stampei, pentru că *Druck* înseamnă, în germană, tipar, tipăritură, stampă, fapt ce dă naștere, în acest caz, la un pleonasm neavenit... Când, în 1836, în cele 25 de camere ale casei Golescu erau concentrate instituțiile Țării Românești, printre ele este menționat și „Comitetul *Cantinelor*” (*subl. ns., A.S.I.*) (p. 10) ceea ce ar putea să pună probleme unui necunoscător al istoriei noastre care ar crede că, la acea vreme, populația lua masa la...cantină, aceasta fiind o invenția mult mai târzie, din vremea comunismului. Or, în cazul expus, era vorba de Comitetul Carantinelor, o instituție foarte importantă în perioada regulamentară, menită a opri la graniță persoanele sosite în special din Imperiul Otoman, presupuse a fi bolnave și astfel a preîntâmpina contaminarea populației locale și răspândirea epidemiile de ciumă sau holeră ce făcuseră atâtea victime la început de veac XIX – precum aceea a lui Caragea – și în timpul campaniilor militare. Barbu Știrbei nu a „abdicat” pe 25 iunie/6 iulie 1856, așa cum spune autorul la p. 12 ci, pur și simplu, i s-a încheiat mandatul de 7 ani de domnie pe care i-l acordase Sublima Poartă. Este de făcut aici și o altă rectificare: data corectă a părăsirii tronului este 27 iunie/7iulie 1856 când prințul Știrbei a semnat Ofisul Domnesc nr. 995 prin care a lăsat frânele Țării Românești în grija Sfatului Administrativ Extraordinar. Imaginea cu *Biroul principelui Carol I* de la p. 19 e datată de autor „la începutul anilor 1880” ignorând faptul că, în dreapta, sprijinit de o mobilă, apare portretul ecvestru al regelui executat de Tadeusz von Ajdukiewicz. Or, acest talentat pictor polonez, aflat în slujba împăratului Franz Joseph, a sosit în țara noastră odată cu acesta, în 1896, punându-se în sluijba Casei Regale a României pentru care a executat multe pânze cu scene militare. Așa că fotografia trebuie datata mult mai târziu, probabil după 1900 căci, în elegantul album *Armata Română*, publicat color, în 1903, de I. V. Socec, pe prima planșă este reprodus acest portret regal. La nota de la p. 20 autorul afirmă că nu se cunosc datele biografice ale ebenistului Martin Stöhr dar, pe piatra sa de mormânt din Cimitirul Bellu Evanghelic, operă a sculptorului Carol Storck care a executat și efigia în bronz a defunctului, sunt trecuți anii vieții acestuia, 1819–1896, fapt publicat de noi acum 23 de ani în „Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice”[1]. O altă eroare de datare se găsește la p. 70, unde în imaginea de jos cu *Schimbarea gărzii la Palatul Regal* este dat anul 1925 deși uniformele purtate de soldații Regimentului de Escortă Regală sunt acelea instituite de regele Carol al II-lea, în 1930, în care fusese adoptat un model nou de epolet pentru mare ținută. Dacă fotografia ar fi fost luată în 1925, aceste trupe de elită nu ar fi purtat epoleți cu franjuri iar tunica nu ar fi fost de nuanță civit (bleumarin) ci un gri albăstrui, escorta regală fiind singura pentru care a fost aleastă această tonalitate în vreme ce restul armatei de uscat, indiferent de specialitate, adoptase materialul kaki, conform regulamentelor din 1923 și 1927.[2] Datarea ni se pare mai potrivită a fi 1935, înaintea demolării aripii vechi a palatului prin fața căreia defilau acele trupe din imaginea comentată.

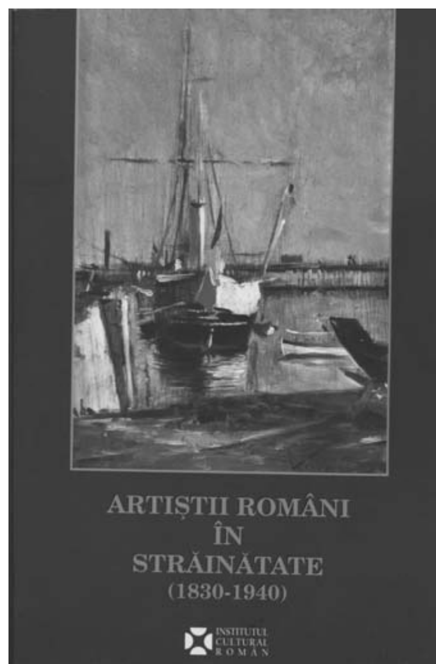
În afara acestor scăpări, lucrarea lui Gabriel Badea-Păun *De la Palatul Domnesc de pe Podul Mogoșoaiei pe Palatal Regal de pe Calea Victoriei. Arhitectură și decoruri (1866–1947)* este excelent ilustrată și pune în circulație foarte multe informații și imagini total necunoscute, ceea ce o fac o lucrare de referință pentru toți cei interesați de istoria monarhiei românești și de simbolurile suveranității naționale.

Adrian-Silvan Ionescu

[1] [Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), Teodora-Speranța Diaconescu, Lucian Mașek, Alexandru Seferovici], *Repertoriul monumentelor de for public și funerare ale sculptorilor Storck existente în București și teritoriul aferent. II, Carol Storck*, în „Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice” nr. 3–4/1995, p. 77.

[2] Înalt Decret nr. 2802 din 5 iunie 1923 privind adoptarea culorii kaki pentru uniforma militarilor din trupele combatante; Înalt Decret nr. 1944 din 14 iunie 1927 privind adoptarea culorii kaki pentru uniformele tuturor militarilor din armata de uscat, apud. Cristian M. Vlădescu, *Uniformele armatei române de la începutul secolului al XIX-lea pînă la victoria din mai 1945*, Ed. Meridiane, București, 1977, p. 121; Cătălin Zisu (coordonator), Gheorghe Cosneanu, Marian Moșneagu, Gabriel Pătrașcu, Horia Vladimir Șerbănescu, Teodora Giurgiu, Lucian Drăghici, *Uniformele armatei române*, București, 2014, p. 150, 395.

Artiştii români în străinătate (1830–1940), Ed. Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2017, 472 pagini, 259 ilustraţii color şi alb/negru, indici, bibliografie selectivă şi rezumate în limba franceză



Deşi la prima vedere arta este o îndeletnicire sedentară, istoria ne demonstrează contrariul. Este evident că cei care au pictat animale în peşterile din Tassili migrau împreună cu restul tribului pe urmele turmelor, iar mai tîrziu nici măcar Florenţa sau Veneţia nu puteau oferi tot timpul de lucru artiştilor, astfel încât aceştia călătoreau acolo unde primeau comenzi. În general studiile dedicate artei au abordat modul cum au circulat curentele şi ideile artistice, caracterul naţional al artei sau au fost dedicate unor artişti individuali, incluzând capitole despre biografia şi formarea acestora. Cu toate acestea au apărut şi la noi antologii de texte alcătuite de Dan Berindei (1989[1] şi coordonate de Ştefan Cazimir (1982)[2], ca şi câteva studii dedicate călătoriilor scriitorilor şi intelectualilor români începând cu cele ale lui Nicolae Iorga (1935)[3] şi George Potra (1939)[4], urmate de cele ale lui Marian Popa (1972)[5], Valentin Borda (1985)[6] şi Florin Faifer (1993)[7]. În 2015 Facultatea de Litere a Universităţii din Bucureşti a organizat Colocviul internaţional în Ştiinţele Comunicării şi Studii Culturale, cu tema „Călători şi călătorii. A privi, a descoperi". Au urmat imediat studiile lui Mircea Anghelescu (2015)[8] şi culegerea de studii coodonate de Cristina Bogdan şi Silvia Marin Barutcieff (2016)[9]. Însă doar Valentin Borda a inclus în cartea sa şi câţiva artişti plastici. De aceea, recentul volum *Artiştii români în străinătate(1830–1940)* are două merite indiscutabile: de a reprezenta o primă culegere de studii dedicate călătoriilor artiştilor plastici români şi de a extinde aria cercetării şi în secolul 20, până în 1940. Merituoşii autori ai acestui volum sunt Virginia Barbu, Ioana Beldiman, Ruxanda Beldiman, Ramona Caramelea, Adrian-Silvan Ionescu, Olivia Niţiş şi Corina Teacă, cercetători ai Institutului de istoria artei „G. Oprescu", alături de alţi trei istorici de artă reputaţi: Ioana Vlasiu, fostă cercetătoare a aceluiaşi institut, Gabriel Badea-Păun, cercetător stabilit la Paris, şi Ioana Beldiman, reputat istoric de artă, în prezent director al Departamentului de Istoria şi Teoria Artei în cadrul Facultăţii de Istoria şi Teoria Artei al UNARTE. Înainte de a analiza conţinutul propriu-zis al volumului merită consemnat faptul că uneori încă din titlurile alese, dar mai ales din unele formulări se poate simţi emoţia şi satisfacţia cercetătorului, era să zic a călătorului, aflat pe cărări neumblate, abordând un subiect inedit.

Lucrarea a fost iniţiată în 2012 sub coordonarea Ioanei Vlasiu, după pensionarea acesteia în 2014 a fost coordonată de Ruxanda Beldiman, care a început să o pregătească pentru tipar, însă a cărei dispariţie timpurie a dus la finalizarea proiectului de către Corina Teacă. Cele 10 studii (incluzând şi pe cel introductiv) împreună cu anexele constituie o lucrare ştiinţifică de ţinută căci pe lângă note, index şi o bogată bibliografie selectivă, există nu mai puţin de 259 de ilustraţii (!) color şi alb/negru şi rezumate ale studiilor în limba franceză.

Volumul ne propune diverse tipuri de studii care se luminează reciproc şi totodată reuşesc să suscite interesul deopotrivă al specialiştilor cât şi al publicului larg (lucru mai rar pentru lucrări de acest nivel!): studii dedicate călătoriei ca artă (Adrian-Silvan Ionescu), formaţiei profesionale (Ioana Vlasiu, Corina Teacă), artistelor şi emancipării acestora (Olivia Niţiş), peisajului (Virginia Barbu), sculptorilor (Ioana

---

[1] *Călători români paşoptişti*, studiu introductiv, antologie şi note de Dan Berindei, Bucureşti,1989.
[2] *Drumuri şi zări. Antologie a proezei româneşti de călătorie*, Bucureşti, 1982.
[3] *Românii în străinătate de-a lungul timpurilor*, Vălenii de Munte, 1935.
[4] *Călători români în ţări străine*, Tipografia Oltenia, Bucureşti, 1939.
[5] *Călătoriile epocii romantice*, Bucureşti, 1972.
[6] *Călători şi exploratori români*, Bucureşti, 1985.
[7] *Semnele lui Hermes. Memorialistica de călătorie (până la 1900) între real şi imaginar*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1993.
[8] *Lâna de aur. Călătorii şi călătoriile în literatura română*, 2015.
[9] *Călători şi călătorii. A privi, a descoperi*, Bucureşti, 2016.

Beldiman, Ruxandra Beldiman), orientalismului (Adrian-Silvan Ionescu) sau călătoriilor în Germania (Ioana Vlasiu), Franța (Gabriel-Badea Păun, Adrian-Silvan Ionescu), Italia (Ramona Caramelea, Ioana Beldiman, Ruxandra Beldiman) și SUA (Adrian-Silvan Ionescu). Aceste studii deschid ferestre spre zone mai puțin cunoscute ale istoriei artelor frumoase românești precum activitatea multilaterală a lui Carol Popp de Szathmari, modele franceze ale pictorilor români, încercările pictorilor Menelas Simonidy, Nicolae Gropeanu, Paul Scorțescu și Gheorghe Mărculescu de a se manifesta în Franța, contribuția Academiei de Arte Frumoase din Munchen la formarea a nu mai puțin de 108 studenți români (!), pictori și sculptori bursieri ai statului român în Italia precum Constantin Bălăcescu, Gheorghe Năstăseanu, Gheorghe Lemeni, respectiv Mihai Filip (Mac) Constantinescu, Zoe Băicoianu, Ion Lucian Murnu și Constanța Buzdugan, sejurul sculptorului Carol Storck în SUA, sau despre „grupul celor trei doamne" (Cecilia Cuțescu- Storck, Nina Arbore și Olga Greceanu), Elena Popea și alte femei care au marcat artele plastice românești.

Trebuie să ne exprimăm recunoștința autorilor acestor veritabile călătorii pentru descoperirea formației și izvoarelor de inspirație ale unui mare număr de artiști plastici români, coordonatorilor care au prelucrat un material atât de complex, ca și Editurii Institutului Cultural Român, care a acceptat acest proiect și l-a dus cu succes la bun sfârșit.

Ca la majoritatea cărților editate în ultima vreme în România tirajul e confidențial, deci e minuscul în comparație cu numărul posibililor cititori, ajunși azi în stadiul de cunoscători ai alfabetului și cititori de facturi și subtitluri. Totuși, tirajul minuscul mă face să mă gândesc la un posibil avantaj în viitor. Într-o societate a viitorului, nu neapărat atât de sumbră precum cea din romanul *Fahrenheit 451* (1953) al lui Ray Bradbury sau din filmul omonim al lui François Truffaut (1966), multe cărți cu tiraje mici vor deveni rarități bibliofile care vor încânta cititorii asemeni unor antichități și unicate. Cititorii viitorului vor afla de pildă din *Artiștii români în străinătate (1830–1940)* despre arte străvechi precum pictura și sculptura, despre țări de baștină și străine, despre călătorii cu vaporul și trenul, despre ucenicia la maeștri, despre primele românce care au îndrăznit să folosească penelul și chiar despre burse acordate de un stat precum România fără sprijin din partea Uniunii Europene...

Marian Țuțui

Arhimandrit POLICARP GHIȚULESCU, SORIN SEBASTIAN DUICU, Monahia ATANASIA VĂETIȘI, *Colecția de Artă a Patriarhiei Române. Catalogul Muzeului de la Mănăstirea Antim*, ed. Pr. Mihail Săsăujan, Editura „Cuvântul Vieții" a Mitropoliei Munteniei și Dobrogei, București, 2016, 199 p., ilustr.

La sfârșitul anilor '50, Mănăstirea Antim era aleasă ca loc pentru a găzdui colecția de artă a Patriarhiei Române, urmând să se organizeze o expoziție permanentă în câteva dintre chiliile incintei. Acest mic muzeu a fost amenajat și deschis în 1966, an jubiliar în care se comemorau 250 de la martiriul Mitropolitului Antim Ivireanul.

Colecția, formată din diverse piese a căror proveniență s-a pierdut și care au ajuns conjunctural, în prima parte a secolului XX, în custodia Patriarhiei Române, a mai făcut obiectul interesului unor cercetători în trecut, dar numai câteva dintre lucrările mai valoroase au fost și publicate[1], 35 dintre piesele colecției care conțin inscripții cu caracter istoric fiind repertoriate în catalogul de inscripții vechi bucureștene publicat în 1965[2].

În viziunea muzeală inițială, repartizarea obiectelor nu a fost una riguros întocmită după criterii stilistice și de datare, piese de valoare fiind expuse alături de un număr mare de altele nesemnificative (p. 13). Cu ocazia împlinirii a 300 de ani de la martirizarea Mitropolitului Antim Ivireanul, căreia Biserica Ortodoxă Română i-a dedicat anul comemorativ 2016, a fost hotărâtă reorganizarea muzeului după criterii științifice, monahia Atanasia Văetiși, istoric de artă, coautor al prezentului album, fiind curatoarea aleasă, sub

[1] I. D. Ștefănescu, „Colecția de artă a Patriarhiei noastre", *Glasul Bisericii*, XVII (1958), 1–2, p. 98–102; Victor Brătulescu, „Pomelnicul Schitului Brădet de pe apa Vâlsanului", *Mitropolia Olteniei* XI (1959), p. 364–369; Petre Ș. Năsturel, „Un panaghiar moldovenesc necunoscut din 1678", *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, XXXVI, 7–8, 1960, p. 445–450.

[2] Al. Elian (red. resp.), *Inscripțiile medievale ale României. Orașul București,* I, 1395–1800, Editura Academiei Române, București, 1965.

coordonarea consilierului patriarhal Nicolae Hrițcu, pentru a regândi concepția expozițională a noului muzeu și a amenda vechile fișe, sumare, ale obiectelor. Colecția a fost structurată în două secțiunii: trei săli dedicate Sf. Antim Ivireanul, care conțin tipărituri și manuscrise, și altele trei (incluzând cuhnia) în care sunt expuse icoane și obiecte de artă bisericească. Unele piese care au făcut anterior parte din colecție au fost înlăturate din actuala expunere, cu destinația probabilă de a fi expuse în viitorul muzeu al noii Catedralei patriarhale[3].

Urmare a deschiderii noii expoziții, a fost întocmit și prezentul catalog, împărțit în cinci secțiuni care corespund categoriilor de obiecte de artă: *Icoane* (monahia Atanasia Văetiși), *Argintărie* (Sorin Sebastian Duicu), *Broderie* (m. A. Văetiși), *Sculptură* (S.S. Duicu și m. A. Văetiși) și *Carte veche* (arhimandrit Policarp Ghițulescu). Sunt prezentate, în condiții grafice foarte bune, o selecție de 40 de icoane (cat. 1–39), 30 de piese de orfevrărie (cat. 40–79), 4 broderii (cat. 80–83), 5 sculpturi (cat. 84–88), 19 tipărituri și un manuscris (cat. 89–108). Un număr important dintre aceste piese sunt publicate acum pentru prima dată. Fișele de catalog conțin informații relevante, precum bibliografie, datare, atribuire, dimensiuni, tehnică, descriere iconografică, inscripții istorice și religioase în traducere română – o contribuție valoroasă pentru cercetare, întrucât textele religioase de pe obiecte sunt, de regulă, ocolite de repertoriile de inscripții istorice.

Secțiunea *Icoane*, cea mai substanțială numeric, este inaugurată de pomelnicul pictat al Schitului Brădet, operă a zugravului Caloian din 1645–1646. Lui îi urmează o pereche de icoane împărătești, Hristos Arhiereu – Deisis și Maica Domnului cu Pruncul între arhangheli, opere inedite (cat. 2–3). Datate în secolul al XVII-lea (sugerăm ca circumscriere mai precisă jumătatea secolului al XVII-lea), este propusă ca proveniență Moldova, pe criterii stilistice și tehnice (prezența fondului stucat). Suntem de părere că ipoteza unui zugrav epirot ar putea fi luată în considerare, date fiind cromatica și unele detalii specifice de fizionomie și decor.

Urmează mai multe icoane încadrate în epoca brâncovenească. Unele dintre ele necesită ușoare ajustări ale datării. De pildă, cat. 8, o icoană inedită cu dublă față, judecând după aspectul său provincial de extracție epirotă, considerăm că poate fi datată în al treilea sfert al secolului al XVII-lea și nu în secolul al XVIII-lea, cum este propus. Icoanele de la cat. 5, 6 și 7 aparțin mai precis sfârșitului secolului al XVII-lea–începutului secolului al XVIII-lea. Icoana cat. 13, Sf. Evanghelist Matei, provenind probabil dintr-o friză de iconostas, aparține nu sf. sec. XVII – înc. sec. XVII, cum s-a propus, din cauza persistenței unor elemente de tradiție brâncovenească încă pronunțate, ci mai probabil jumătății secolului al XVIII-lea, dacă luăm în considerare indiciile stilistice ce sugerează influența icoanelor grecești din sec. XVIII, precum trandafirii pensulați liber din colțurile de sus ale panoului, albastrul virat cu alb sugerând adâncimea spațială a cerului, chipul, în special ochii ce trădează un început de naturalism, dar și tipul de caligrafie îngroșată, în alb, a literelor, inspirat de majuscula grecească de tipar. Autenticitatea pomelnicului Mănăstirii Cotroceni (cat. 18), considerat anterior drept o copie târzie[4], iar în catalog o copie brâncovenească (p. 50), credem că poate fi afirmată cu destulă siguranță având în vedere calitatea stilistică a picturilor, realizate de aceeași mână care a pictat și iconostasul mănăstirii atribuit zugravului Constantinos. Notăm lipsa lui Radu, Bălașa, Smaranda și Matei din lista de nume, copiii mai mici ai lui Constantin Brâncoveanu, motivată probabil de faptul că aceștia nu erau încă născuți la data înscrierii familiei noului domn. Pe baza acestei observații, propunem ca datare a momentului scrierii numelor familiei domnitorului Constantin Brâncoveanu c. 1688–1690, probabil imediat după înscăunare, fapt ce confirmă încă o dată autenticitatea cantacuzină a piesei. În ce privește lucrările încadrate larg în secolul al XVIII–lea, propunem circumscrieri ceva mai exacte pentru: cat. 19 (a doua jumătate a sec. XVII), cat. 20, 22 (sfârșitul sec. XVIII), cat. 21, 23 (prima jumătate a sec. XVIII), cat. 24 (jumătatea sec. XVIII), cat. 27–32 (sfârșitul sec. XVIII), cat. 35 (1750, cu refaceri 1851). Semnalăm mai multe merite notabile în ce privește circumscrierea temporală și atribuirea mai multor piese de pictură, printre care le menționăm aici pe cele mai valoroase: icoana Sf. Nicolae de la cat. 4, inedită, o piesă de

[3] Medalioanele cu profeți provenite din coronamentul iconostasului Catedralei Patriarhale din București, opere ale lui Nicolae Polcovnicul din 1835–1838 lipsesc astăzi din expoziția permanentă. O altă piesă care nu se mai găsește în colecția Muzeului Mănăstirii Antim este icoana moldovenească a Maicii Domnului cu Pruncul, ultimul sfert al sec. XVI (Alexandru Efremov, *Icoane românești*, Editura Meridiane, București, 2002, p. 105 și 108, il. 191, cat. 102).

[4] *Inscripții... București*, cat. 285, p. 330 și n. 1 datează piesa în 1780–1800, după grafia textului, perioadă improbabilă dacă avem în vedere calitatea picturii și sculpturii coronamentului și fețelor exterioare ale ușilor, ce indică în mod cert spre ultimele două decenii ale secolului al XVII-lea. Notăm și prezența anului 1701 într-o inscripție de pe ultima coloană, ce pomenește de zidirea bisericii. Listele de nume ar fi putut fi retușate la o dată ulterioară.

extracție moldovenească provincială ce datează probabil din prima parte a secolului al XVII-lea; atribuirea cat. 12, o icoană a Sf. Nicolae cu scene laterale (1736), unui atelier grecesc; icoanei cat. 25, unui atelier din Țara Românească din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea; icoanelor cat. 33–34, transilvăneanului Toader Popovici și cele de la cat. 36–38, unor iconari de pe Valea Topologului.

Colecția de argintărie conține mai multe piese de o valoare importantă, de diverse proveniențe, precum un panaghiar lucrat în Moldova, donat de voievodul Antonie Ruset în 1678 (cat. 42); un vas pentru litie, donație a lui Constantin Brâncoveanu din 1690 (cat. 44); un potir lucrat de meșterul Ghioca zlătarul în 1694, donat de Antim Ivireanul (cat. 45); o anaforniță de proveniență venețiană din 1679 (cat. 46); un agheasmatar donat de domnitorul Șerban Cantacuzino (cat. 47); o ferecătură bucureșteană de Evanghelie de la 1741 (cat. 49); două anafornițe decorate de la începutul secolului al XIX-lea, posibil făcând pereche sau provenind din același atelier (cat. 53 și 59); mai multe candele postbrâncovenești din argint. Semnalăm și prezența unor piese de proveniență străină inedite: o candelă de la 1677, lucrată într-un atelier balcanic (cat. 41); un vas folosit pentru agheasmă, importat din Imperiul Otoman, sec. XVII (cat. 48); o cruce ferecată, operă a unui atelier sud-dunărean, datată 28 martie 1767 (cat. 50); un potir lucrat la Viena în 1867–1872 (cat. 55); două cruci ferecate sud-dunărene din al treilea sfert al sec. XIX (cat. 65, 66).

Patriarhia deține la Mănăstirea Antim două opere valoroase de broderie: epitrahilul datat 5 noiembrie 1613, comandat de Mitropolitul Clement de Filippi (cat. 80) și o bederniță donată în 1630-1631 de hatmanul Sucevei – Lupu Coci – (viitorul domn Vasile Lupu) și soția sa Tudosca, pentru Episcopia Hușilor (cat. 81). Demn de menționat este și un epitrahil din ultima parte a secolului al XVIII-lea (cat. 83), decorat în nuanțe pastelate, cu siluete de apostoli și cu grațioase volute, arce în plin cintru și ornamente rocaille.

Dintre piesele de sculptură, semnalăm un jilț domnesc din epoca lui Nicolae Mavrocordat (cat. 84) și mai multe fragmente de iconostase postbrâncovenești (cat. 85–87).

Secțiunea muzeului dedicată cărții vechi este una amplă, ce reunește colecțiile Bibliotecii Sf. Sinod și Patriarhiei, cea dintâi deținând numeroase cărți tipărite de Antim Ivireanul la Snagov, Râmnic, Târgoviște și București (Mitropolia și Mănăstirea Antim) în intervalul 1697–1716. Pe lângă cărțile de slujbe, semnalăm câteva titluri teologice mai însemnate, precum: Ioan Cariofil, *Manual despre câteva nedumeriri*, Snagov, 1697 (cat. 92); *Mărturisirea credinței ortodoxe și expunere despre cele trei virtuți*, Snagov, 1699 (cat. 94); Sevastos Kymenites, *Învățătura dogmatică*, București, 1703 (cat. 97); *Tomul bucuriei* (culegeri de texte patristice contra latinilor), Râmnic, 1705 (cat. 98); Eftimie Zigabenos, *Panoplia dogmatică*, Târgoviște, 1710 (cat. 101); Patriarhul Dositei Notara, *Istoria patriarhilor Ierusalimului*, București, 1715 (cat. 105) și Alexandru Mavrocordat Exaporitul, *Istoria sfântă*, București, Mănăstirea Tuturor Sfinților, 1716 (cat. 106). Capitolul este completat cu un manuscris, o copie din prima jumătate a secolului al XVIII-lea a *Didahiilor* Sf. Antim Ivireanul (cat. 107) și de un antimis tipărit în Țara Românească în 1691–1692 (cat. 108). Datele fișelor de catalog conțin informații esențiale și bibliografie.

Catalogul Muzeului Colecției Patriarhiei de la Mănăstirea Antim, conceput pentru a însoți deschiderea expoziției cu ocazia anului jubiliar Sf. Antim Ivireanul are, aparent, un caracter provizoriu; în prezent, se dorește demararea unei cercetări științifice mai aprofundate a patrimoniului de icoane al Arhiepiscopiei Bucureștilor, în care va fi cuprinsă și prezenta colecție. Până la împlinirea acestui deziderat însă, lucrarea de față constituie un instrument util și o bună bază de lucru pentru cercetare.

Elisabeta Negrău

IOAN-AUREL POP, ALEXANDRU SIMON, *Re de Dacia. Un proiect de la sfârșitul Evului Mediu*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018, 257 p.

Volumul valorifică descoperirea recentă a unor mențiuni despre *regele Daciei* într-un registru de cancelarie al Ducatului Milanului (1489), respectiv referitoare la *Dacia*, în registrul Republicii San Marco (intervalul 1496 – 1526/1527). Textul milanez (cunoscut din 2016) este un document diplomatic încifrat, redactat de cancelaria ducală pentru a fi folosit în corespondența cu regele Ungariei, la acea vreme Matia Corvinul. Cel venețian este un registru care conține o rubrică specială în care erau colectate informațiile din

răsăritul european de către cancelaria Republicii. Înainte de descoperirea surselor italiene, indiciile privind existența unui proiect al unificării *Daciei* susținut de Roma și de regele habsburg au fost prea puțin remarcate și valorificate în istoriografie. Descoperirile de față vin în sprijinul conturării istoriografice și înțelegerii în context a acestui proiect renascentist. Perceperea spațiului valah ca o unitate etnico-politică apăruse de timpuriu în spațiul occidental, dacă luăm în considerare acordul dintre regele Sigismund și împăratul bizantin Manuel II (1390) ca Mircea cel Bătrân și Drăgoșeștii să împartă între ei teritoriile de rit grec din Transilvania, urmat apoi de gestul papei Eugeniu IV de a transfera dioceza transilvăneană de rit grec Moldovei (1436). În menționatele surse milaneze, acel *re de Dacia* nu este altul decât Ștefan cel Mare. În registrele venețiene, *Dacia* apare ca stat care urmează în ierarhie după Ungaria și Polonia, urmată, din 1497–1498, de Croația. Proiectul *Dacia* își are premizele în arhitectura statală europeană proiectată de Maximilian de Habsburg în numele cruciadei antiotomane (p. 69); Maximilian îl sprijină, cu ajutorul rivalului său Matia Corvinul, pe Ștefan cel Mare, căruia îi dă „jumătate din Ungaria” la 1490 și cere stărilor transilvănene că asculte de acesta. Recunoașterea de către Ștefan a politicii lui Maximilian I în Ungaria i-a adus în Reichstagul habsburgic titlurile de *crăișor al valahilor*, *conte al Transilvaniei*, *duce al Moldovei și Țării Românești* și stăpân al *Daciei Veneției* (p. 144). Acest proiect al creării statului *Dacia* îi revine Republicii Venețiene, cu sprijinul Romei papale și al Casei de Habsburg, după moartea regelui Matia – în intervalul în care Viena devine co-regentă *de iure* a Ungariei (c. 1496-1526) – și îl are ca prim protagonist pe Ștefan cel Mare. Dar *Dacia* nu era dorită doar de Moldova, ci și de Țara Românească. Recent-urcatul pe tron Radu cel Mare aduce tiparul în țară pe filiera Veneția-Cetinje-Târgoviște și cere sprijinul Romei și al Veneției contra lui Bogdan cel Orb. Neagoe Basarab își manifestă și el interesul pentru *Dacia* valahă, pe care o cere Papalității și Veneției, cu acceptul elitei athonite (1517–1518). După înfrângerea de la Mohács și odată cu urcarea lui Petru Rareș la tronul Moldovei, voievod cunoscut pentru preferința sa pentru tabăra Înaltei Porți și a Marii Biserici în detrimentul Vienei și Romei, Veneția își va retrage proiectul *Dacia* (p. 183). Republica venețiană a scos din sistemul ei de alianțe, înainte de 1 martie 1534, Ungaria (pierdută), dar și *Dacia,* păstrând numai Dalmația. Lovitura finală dată *Daciei* o constituie uciderea de către susținătorii lui Ioan Szapolyai și Petru Rareș a fiului dogelui Veneției Andrea Gritti, Alvise (1534), care râvnea la stăpânirea pământurilor valahe (p. 193). În plus, în noul principat al Transilvaniei, conflictele religioase din epoca Reformei făceau ca românii să nu mai conteze, cum nu va mai conta nici Moldova, slăbită sub succesorii lui Rareș.

Valoarea considerabilă a acestor cercetări constă în noua lumină proiectată asupra proiectelor politice valahe de la sfârșitul secolului al XV-lea și din primele decenii ale celui următor. *Dacia* venețiană nu a fost remarcată în documente până în 2005. Ambițiile moldovene par să fi fost încurajate în primul rând de Roma și nu de lumea bizantină, așa cum s-a spus de prea multe ori (p. 33). Vraja aurei bizantine a lui Ștefan cel Mare a prevalat în studiile istoriografice moderne și se păstrează până astăzi, eclipsând proiectele sub auspiciile occidentale, parțial cunoscute de istorici încă de la 1916 (p. 92).

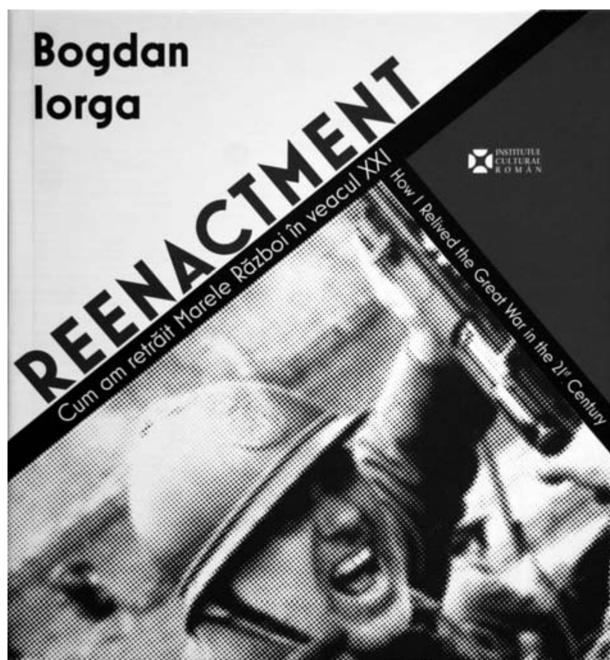
O altă reflecție asupra căreia lectura volumului ne invită este aceea că proiectul european timpuriu de unificare a românilor, numit în spirit umanist *Dacia*, a premers planurilor românești de unificare, această formă de entitate statală specifică epocii Renașterii fiind demnă de o posibilă reconstituire concretă mai târziu (p. 192). În epoca lui, acesta s-a situat chiar în răspăr cu tendințele centrifuge ale statelor medievale românești („ura de familie... făcea greu de crezut orice strângere la un loc a valahilor”, p. 93; „retorica naționalistă” a istoriografiei anilor ’80 asupra unității românilor în Evul Mediu generează „firești rețineri”, *ibid.*, n. 82). *Dacia,* apărută inițial ca un rod al rivalităților valahe fructificate de o voință externă, rămâne ca realitate asumată de personalități ca Mihai Viteazul și apoi de ideologii daco-românismului prepașoptist (p. 194).

Volumul, bogat ilustrat, este completat cu un prețios material bibliografic adus la zi al subiectului și cu reproduceri în facsimil ale unor documente inedite, printre care Registrele Republicii San Marco (registrele 27-53, anii 1473/1474 – 1528/1529).

Un studiu care ne invită la o privire în profunzimea istorică a ideii unității românești, nu numai în contextul celebrării Centenarului Marii Uniri din acest an, ci obligatoriu în fiecare demers de cercetare, *Re de Dacia* are toate datele să se impună ca o lucrare fundamentală a istoriei românilor.

Elisabeta Negrău

BOGDAN IORGA, *Reenactment. Cum am retrăit Marele Război în veacul XXI/ How I Relived the Great War in the 21st Century*, Ed. I. C. R., Bucureşti, 2018, 272 p. + il.



La Editura Institutului Cultural Român a fost publicat acest interesant album, atractiv estetic și insolit ca abordare, în care amatorul de fotografie și de istorie poate fi transportat, prin imagine și text, în epoca Războiului de Întregire a Neamului, și s-ar putea să nu fie sigur dacă are de-a face cu fotografii contemporane marii epopei din intervalul 1916–1919 sau cu un remake.

Bogdan Iorga, artist vizual, fotograf priceput și talentat, îndrăgostit și bun cunoscător al epocilor trecute, membru de frunte al Asociației „6 Dorobanți”, organizație de reconstituire istorică din București, și-a propus să reviziteze un episod iconic din devenirea noastră națională, cu care s-a familiarizat în timpul multor participări la festivaluri și evenimente legate de Marele Război. Rezultatul este cel de față: Iorga a produs o „carte cu poze”, o carte pentru fiii săi nevârstnici pentru care a și ticluit o dedicație încă de la prima imagine unde s-a imortalizat, împreună cu dragile odrasle, strângându-le, protector, lângă el.

Aceasta este o carte a jocului și a visării – a jocului de oameni mari care și-au putut concretiza visele adolescentine de a fi soldați și în care își pot găsi locul și copiii acestora, ca formă de educație, de înțelegere și îndrăgire – sau respingere! – a istoriei așa cum a fost ea, cu bune și cu rele.

Copilul de sex masculin are în sânge, de la naștere, milităria, armata și armele, jocul de-a războiul, plăcerea și știința purtării uniformelor. În anii ’60, după vizionarea unui film de război – sau „film cu lupte” cum era numit în limbajul infantil curent – băieții generației mele se jucau de-a războinicii din orice epocă, fie cavaleri teutoni, fie muschetari, fie indieni și cowboy din Vestul american, fie soldați ai lui Napoleon ori ai celor două războaie mondiale. Un băț sau trunchiul unui brad de Crăciun din care fuseseră desprinse crăcile putea deveni lance, spadă sau pușcă ostășească. Strigătele, comenzile și onomatopeele ce imitau focurile de armă completau, ca fond sonor, regia jocului. Spre adolescență am devenit mai exclusiviști și la aceste arme improvizate am adăugat și accesorii vestimentare: o pălărie veche a tatei, un cearşaf sau cuvertură pe post de pelerină, niște pene de curcan înfipte într-o șuviță de plastic tăiată din coperta unui manual școlar sau caiet devenea coroana unei căpetenii amerindiene. Iar la maturitate, am putut să ne raliem la mișcarea internațională de reînscenare istorică – sau *reenactment*, conform termenului consacrat pe plan mondial.

Într-un text introductive intitulat *Înfrățiți întru somnul de veci*, autorul face un succint excurs în istoria reală, în evenimentele care au tras omenirea în marea catastrofă de acum 100 de ani, evocând o duioasă amintire a unui bunic – pe atunci în vârstă de doar 9 ani – tratat de un soldat inamic încartiruit la ei în sat, cu tartine cu unt sau, mai degrabă cu *ersatz*, sau surogat al hrănitorului aliment, aceea fiind perioada când economia germană, greu încercată de campanie, a găsit metodele de a produce, pe scară industrială, „înlocuitori” de hrană (cafea, unt, pâine) și de materii prime de bază (piele, textile). Strângând în jurul său mai mulți tovarăși de joacă ai viitorului bunic, militarul își amintea probabil de proprii săi copii rămași acasă, departe, în Germania. Urmează apoi câteva scurte capitole, șugubăț intitulate *Un război fotografiat ca o divă*, *Pe urmele fotografilor militari* și *Reenactment cu soarele în cap*, în care Iorga face o prezentare a propriilor experiențe de reînscenator pe diverse câmpuri de luptă din țară sau străinătate, punându-le în comparație cu experiența confraților din urmă cu un veac, fotografii militari de front din Serviciile Fotografice ale armatelor aliate. Textul bilingv (română-engleză) asigură circulația internațională a volumului. Traducerea în engleză, excelent efectuată de Fabiola Popa, surprinde toate nuanțele specifice limbajului popular al soldaților de acum un secol la care autorul ține foarte mult și-l mânuiește cu măiestrie.

Imaginile sunt organizate în album în funcție de campaniile la care a participat autorul în calitate de combatant și reporter: Terezin, Râșnov, Turtucaia, Fundata, Mladejov, Mateiaș.

Într-o suită de imagini, autorul face o demonstrație privind transformarea unei cadre obținută în aparatul digital al zilelor noastre într-una cu aură de vechime. Aceasta pentru că autorul are intervenții esențiale asupra fotografiilor obținute cu tehnică de ultimă oră. Unele poze par a fi folosit pelicula fotochrom de la începutul secolului XX – o raritate mult apreciată în epocă; altele sunt alb/negru sau ușor tonate sepia, așa cum erau majoritatea producțiilor fotografice la 1914–1918. Unele cadre au zgârieturi, imperfecțiuni, obturări sau mascări voite ale personajelor, voalări ale extremităților sau chiar sugerări ale spargerii clișeelor de sticlă. Aceasta este majora contribuție plastică a artistului vizual Iorga, alăturată celei de cadrare și surprindere a momentului cel mai potrivit de a apăsa declanșatorul la momentul oportun pentru a obține imediateța, secvențialitatea cinematografică ce oferă coeziune narațiunii propuse. Toate acestea aduc vivacitatea palpabilă a scenelor dramatice pe care le-a imortalizat: un soldat austro-ungar este cu brațul ridicat pentru a arunca o grenadă, un grup de militari, lipiți de un perete ca efect al sperieturii produsă de focul inamic sau ascunși în spatele unor lăzi ce oferă o minimă protecție; niște infirmiere cu șorțuri albe reciclează bandaje usucându-le cu fierul de călcat iar niște surori de caritate, în straie cernite, se hlizesc la fotograf, încântate că i-au putut atrage atenția; un subofițer încearcă să ademenească un vițel din spatele unui gard spre a-l rechiziționa pentru nevoile unității sale ce a fost încartiruită în acel sat depărtat; cu gesturi elegante, de dirijor, căpitanul explică trupeților cu figuri speriate și abrutizate, cum să se poarte sub foc, încercând să le stimuleze abnegația; urcați pe platforma unui tren, aliații români și ruși se îndreaptă spre front; la ora prânzișorului, un soldat savurează o felie de pâine unsă cu untură și presărată cu melcișiori de ceapă în vreme ce, alții, aliniați cu gamela în mână, își așteaptă, răbdători, rândul la bucătăria de campanie ce fumegă, promițător; un infanterist solid ce-și mestecă dumicatul privește, înțelegător, spre un cățeluș alb ce-i cerșește și el o îmbucătură; o asistentă medicală cu trăsături ridicule, aflată în preajma bateriilor artileriei, își pune mâna la frunte, dezorientată; un general german se deplasează, elegant, într-un automobil decapotabil trecând, majestuos, pe lângă trupele ce avansează, ostenite și posomorâte, prin praful sau glodul drumului; în repaus, niște militari evocă amintirile casei și familiei în cântece triste, interpretate la acordeon sau vioară ori stau tolăniți pe iarbă și picotesc, liniștiți; un artist de front schițează portretul unui combatant. Este surprins și un moment solemn cu Președintele României, prezent la Mateiaș, la mausoleul eroilor, în mijlocul elevilor unui liceu militar, având alături pe cei doi feciori ai autorului, purtând uniforme istorice, din vremea Marelui Răboi.

Fiecare imagine narează o poveste, veselă, umoristică, hilară sau tristă, dureroasă, tragică. Legendele întocmite de Iorga sunt informative și, adesea, glumețe.

În această suită de cadre, când voioasă, când dramatică se remarcă instantaneele, pline de duioșie paternă, cu niște copii de trupă – propriile progenituri, Nicodim și Aron dar și odraslele altor „soldați de duminică" – ei înșiși soldăței încercați și cu experiența multor campanii: purtând tunici și mantale cu mânecile prea lungi, din postav scorțos ce distonează cu trupșorul lor plăpând, moletiera atârnândă sau prost rulată pe pulpă și o capelă prea mare ce le cade pe ochi, ei conferă șăgălnicie și infantilism jocului de-a războiul întreprins de părinte și de camarazii acestuia. Ei țopăie printre firele de sârmă ghimpată, se fugăresc în tranșee, se cațără pe țeava tunului, își ițesc, curioși, căpșorul prin crăpătura cortului ce le-a slujit de culcuș, zâmbesc, galeș, la auzul unui ordin pe care nu-l înțeleg, mărșăluiesc fără convingere, târându-și bocancii grei alături de veterani, schimbă pușca cu arcul cu săgeți și se hârjonesc, ignorând tragedia mimată a războiului ce se desfășoară, amenințător, în jurul lor, dar pe care ei nu o sesizează, zbenguindu-se fără griji, plini de optimism, ceea ce devine molipsitor pentru cei mari care, astfel, își sădesc în suflet speranța într-o pace eternă.

Laboranții din trecut scrijelau pe marginea negativului numărul și, eventual, locul și data când fusese luat acesta. La fel procedează și fotograful contemporan care s-a cufundat până la identificare cu înaintașii în istoria anilor de foc, de sacrificiu și speranțe ai Războiului de Reîntregire a Neamului. Aceasta denotă temeinicia cu care „repoterul de front" Bogdan Iorga a studiat iconografia confraților de acum un veac, al căror cadraj, sintaxă plastică – dar și imperfecțiuni – le-a asimilat până la similitudine.

Prin acest recurs la istorie – cu efect în propria creație și în experiența acumulată pe câmpul de luptă al armatelor de duminică pe care le-a ilustrat, cu atâta pasiune – autorul aduce omagiul său proteicilor făuritori de țară în anul Centenarului Marii Uniri.

Adrian-Silvan Ionescu

IRINA CĂRĂBAŞ, *Realismul socialist cu faţa spre trecut. Instituţii şi artişti în România: 1944–1953*, Idea Design&Print, Cluj, 2017, 301 p., 53 il.

La sfârşitul anului 2017, editura IDEA din Cluj a publicat, în cadrul colecţiei Balkon, cartea Irinei Cărăbaş, *Realismul socialist cu faţa spre trecut. Instituţii şi artişti în România: 1944–1953*. Cercetarea Irinei Cărăbaş, istoric de artă şi cadru didactic la Universitatea de Arte din Bucureşti, vine ca o continuare firească a preocupărilor sale anterioare despre modernitatea şi avangarda interbelică românească, dintre care amintim cercetarea doctorală despre revista *Integral* şi *(Dis)Continuităţi, fragmente de modernitate românească în prima jumătate a secolului al 20-lea,* lucrare semnată alături de Ruxandra Demetrescu şi Carmen Popescu. În volumul de faţă, autoarea caută să pună în evidenţă prelungirile fenomenului artistic interbelic după instaurarea regimului comunist în România. Titlul cărţii surprinde succint şi adecvat subiectul analizat: mecanismele instituţionale, artistice şi estetice, prin care realismul socialist a preluat şi încorporat practicile interbelice.

Irina Cărăbaş demontează cu succes clişeul rupturii produse de momentul 23 august 1944, clişeu cultivat de discursul oficial al anilor 1950, inclusiv în domeniul artelor[1], reluat apoi şi revalorificat în sens invers după 1990 de discursul postcomunist. Dacă în anii 1950, şi mai târziu, ruptura era valorizată pozitiv, ca marcând un moment de înnoire şi păşire pe calea progresului, postcomunismul românesc, curent prin excelenţă anticomunist, a discutat despre această ruptură în termeni peiorativi, ca despre o curmare a parcursului firesc al istoriei şi culturii româneşti. Irina Cărăbaş se plasează în afara schemei binare *înainte/după*, arătând că realismul socialist nu a fost impus ca urmare a unei rupturi bruşte. Punând în evidenţă continuităţile, atât în materie de instituţii, cât şi în ceea ce priveşte artiştii, autoarea arată că în primii săi ani, realismul socialist s-a dezvoltat ca o prelungire şi transformare a sistemului artistic interbelic. Decupajul scurt de timp, 1944–1953, permite analizarea în detaliu a schimbărilor din primii ani comunişti, a reconfigurării relaţiei dintre artă şi politic şi reliefarea continuităţilor instituţionale ce au stat la baza fundamentării realismului socialist în România.

Cartea este împărţită în şapte capitole. Primele patru tratează evoluţiile instituţionale: trecerea de la *Sindicatul Artelor Plastice* la *Uniunea Artiştilor Plastici*; parcursul de la *Academia de Arte Frumoase* la *Institutul de Arte Plastice*; construirea discursului oficial al realismului socialist şi variaţiunile acestui discurs; reconfigurarea segmentului expoziţional de la *Salonul Oficial*, la expoziţia grupului plastic *Flacăra* şi la *Expoziţia de Stat*. Ultimele trei capitole urmăresc cazuri individuale de artişti: Constantin Baraschi, Alexandru Ciucurencu şi trio-ul avangardist M. H. Maxy, Jules Perahim, Hans Mattis-Teutsch, adică artişti care s-au afirmat in perioada interbelică, dar care şi-au păstrat statutul şi după instaurarea noului regim politic, atât din punct de vedere instituţional, cât şi al prestigiului artistic. Studiile de caz arată cum cei cinci artişti au reuşit să se adapteze şi să-şi deţină, dincolo de directivele oficiale, poziţiile în noul peisaj postbelic. Fiind preocupată de evoluţiile instituţionale şi sistemice, autoarea a eliminat din corpul analizei judecăţile de ordin etic sau estetic. Astfel, Irina Cărăbaş reliefează nu doar compromisurile artiştilor în raport cu regimul politic, ci şi compromisurile făcute de regim, prin instituţiile sale, care, în mod deliberat, a integrat în sistem artişti vulnerabili din punct de vedere ideologic, gestul făcând parte de fapt din strategia de legitimare a noului stat comunist.

Lucrarea are în spate o vastă bibliografie de specialitate şi o meticuloasă cercetare de arhivă ce valorifică documente din fondurile *Sindicatului Artelor Frumoase,* ale *Uniunii Artiştilor Plastici*, *Ministerului Artelor şi Informaţiilor*, *Fondului CC al PCR – Secţia agitaţie şi propagandă* de la Arhivele Naţionale Istorice Centrale şi din arhivele Universităţii Naţionale de Arte, ale Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” şi Muzeului Naţional de Artă Contemporană. Materialul arhivistic a fost coroborat cu scrieri din presa vremii – *Orizont*, *Scânteia*, *Scânteia Ilustrată*, *Arta plastică*, *Flacăra* şi altele – autoarea făcând în acelaşi timp apel la mărturiile directe ale doamnelor Yvonne Hasan şi Adina Nanu.

Volumul este ilustrat cu 53 de reproduceri după lucrări, studii de lucrări şi fotografii, unele din ele inedite. Reţin atenţia desenul lui Jules Perahim, *Legat de realism* şi lucrările lui Camil Ressu, alături de studiile lor, *În atelier* şi *Comisia de îndrumare*, dar mai ales modul exemplar în care autoarea le

[1] *Teatrul în Romînia după 23 August 1944*, coord. G. Oprescu, Editura Academiei Republicii Populare Romîne, 1959; *Artele plastice în Romînia: după 23 August 1944*, coord. G. Oprescu, Editura Academiei Republicii Populare Romîne, 1959; P. Brîncuş, N. Călinoiu; *Muzica în România după 23 august 1944*, Bucureşti, Editura Muzica a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialista România, 1965.

contextualizează istoric şi le decriptează semnificaţiile. De asemenea, cartea conţine 7 anexe documentare relevante, printre care şi chestionarul *Sindicatului Artelor Plastice* din 1948 despre realismul socialist cu răspunsurile a 43 de artişti pe această temă, document preţios ce demonstrează fluiditatea termenului de „realism socialist" şi semnificaţiile variate pe care le dobândise în epocă.

Realismul socialist cu faţa spre trecut. Instituţii şi artişti în România: 1944–1953 reprezintă o cercetare valoroasă şi constituite o lectură fundamentală pentru cercetătorii şi cititorii preocupaţi de cunoaşterea începuturilor epocii postbelice în România şi situaţia artelor în acea perioadă.

Ioana Apostol